

CULTURA Y FRANQUISMO: EL CASO DEL CINE ESPAÑOL (1939-1962)

Óscar Ortego Martínez,
Universidad de Zaragoza.

La historiografía sobre el cine español ha tenido un desarrollo bastante tardío en comparación con otras áreas de conocimiento cultural, sin embargo esto no significa que no hubiese una amplia bibliografía sobre el tema, la cuestión se plantea por el hecho de que no fuesen investigadores universitarios los que impulsasen esta temática sino que fue la crítica cinematográfica, más o menos especializada la que se encargara de ello. Solo desde los años 80 empieza a introducirse el cine como tema de estudio dentro de las universidades, al mismo tiempo que sus iniciadores solían provenir del mundo de la crítica, con Román Gubern como buen ejemplo de esta situación.¹

En consecuencia y a pesar de que los nuevos estudios sufren un cambio cualitativo al adquirir un rango mucho más científico, siguen teniendo una serie de herencias con su pasado que se mantienen casi hasta el día de hoy: en primer lugar que estén fuertemente dominados por las áreas de conocimiento mas ligadas a la crítica cinematográfica: Historia del Arte y Ciencias de la Información, con el efecto que otras áreas de investigación queden más marginadas, como es el caso de la Historia Contemporánea; este factor que en si mismo no tendría que suponer ningún problema refleja uno de los grandes retos que todo investigador debe asumir: evitar una excesiva especialización que provoca una casi total incapacidad de poder trasvasar las novedades científicas de un área a otra; el resultado para el cine español es que las investigaciones o tienen una contextualización histórica que no contiene las novedades historiográficas de rigor, dando un resultado bastante envejecido o incluso que no se aborde la cuestión con el rigor necesario, limitándose a una introducción que muchas veces se aísla del resto de la obra.²

Este problema en realidad encubre otro que abarca a los estudios culturales del franquismo: utilizarlos como una forma más de repetir la ya vieja discusión sobre la naturaleza del franquismo, subordinando la investigación de sus rasgos para demostrar si la naturaleza del régimen encaja dentro de las visiones que tenga el investigador. Es una vía tan válida como cualquiera, pero que tiene el gran inconveniente de limitar la propia investigación, ya que se tiende a buscar aquellos rasgos que mejor encajen dentro del doble esquema interpretativo. Al mismo

estas investigaciones tienden a justificarse no tanto por los hechos culturales, las obras que se hagan, sino por los testimonios, muchas veces subjetivos de quienes vivieron estos hechos, a pesar de las excepciones de rigor³.

En la presente comunicación se tratará de estudiar la influencia de la mentalidad franquista dentro del cine español en los años 40 y 50, partiendo del análisis del film más explícitamente politizado: *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia, para detectar las características del pensamiento del régimen para posteriormente ver su influencia en la evolución del cine español en esa etapa, incluyendo como pudo afectar a films más rupturistas respecto al franquismo.

Raza comienza en un año muy concreto: 1898, con la pérdida de las últimas colonias, desde casi el comienzo del film se intenta ver las razones del declive militar del país, desde una perspectiva moralista, la responsabilidad está en la clase política y burguesa de España. Sin embargo ¿por que esta clase dirigente actúan así? es resultado de la influencia del siempre negativo liberalismo, representado en las discusiones parlamentarias, ligado a la masonería.⁴

El resultado es una responsabilidad de una burguesía que contaminada por la negativa influencia del liberalismo provocan la decadencia del país, son estos factores y no la existencia de una relaciones de poder jerárquicas las que provocan que haya problemas; sin embargo 1898 solo es el comienzo de una etapa mucho peor. El film continua bajo el influjo del mito de Caín y Abel, representado por el héroe de la película y su hermano que se convierte en un nuevo representante de la burguesía liberal al ir asumiendo su papel de político, proceso que culmina con la proclamación de la 2ª República, etapa de máxima decadencia del país. El film utiliza este mito no solamente como una forma de autobiografía de la figura de Franco sino sobre todo como una manera de simbolizar en un sólo personaje todos los peligros del liberalismo y otro la aparición del héroe que representa las esencias del país, un militar descendiente de una familia con una larga tradición en el servicio del ejercito y en consecuencia representantes de la defensa del país frente a las amenazas exteriores.

La etapa republicana tiene no obstante una peculiaridad que la diferencia de años anteriores: si hasta entonces la contaminación liberal afectaba únicamente a las clases dirigentes, ahora ésta afecta alas clases populares, representado en la aparición de las milicias marxistas y anarquistas cuando ya explota el conflicto civil. Como se puede apreciar el contagio liberal es jerárquico, en un principio solo afecta a las clases dirigentes, pero con el paso del tiempo y simbolizado por el hermano republicano se contagia a las clases populares, es en ese momento cuando se debe intervenir, ya que la enfermedad liberal se ha contagiado a sectores más amplios.

Si el liberalismo es una enfermedad, su tratamiento debe ser médico y en concreto de manera muy quirúrgica, eliminando aquellos componentes más corruptos como única forma válida de que el enfermo español se cure; esto supone

no solo justificar la violencia sino que incluso se llega a considerar desde esa perspectiva como la verdadera solución a los problemas del país. La violencia se convierte en cierta medida en un proceso purificador, que tiene solo un carácter positivo ya que la violencia irracional solo es producto del decadentismo liberal. Este proceso se detecta con gran claridad en la muerte del hermano republicano, que arrepentido por lo que ha hecho decide finalmente ayudar a la causa nacional, lo que hace que se regenere, sin embargo para que esto suceda tiene que purificarse mediante su muerte, un hecho que no lo hacen los nacionales, sino que lo realiza los republicanos, de manera que su aspecto «positivo» es realizado por la causa nacional pero su negativo por la república.⁵

Una vez que se regenera el símbolo de la decadencia de la patria se produce casi por encanto de magia el derrumbamiento republicano y en consecuencia que todo el país se recupere de la lacra liberal, tal como se puede apreciar en los últimos momentos del film con el desfile militar.

Raza supone sobre todo una visión de los problemas del país desde el siglo XIX desde una perspectiva claramente antiliberal, viendo sus causas y consecuencias y sobre todo exponiendo cuales deben ser los remedios y como se deben aplicar para superarlos. Con este «diagnóstico» se debe interpretar la evolución española durante los siglos XIX XX hasta el triunfo franquista. Al mismo tiempo que se afirma que solo con personajes que representen las esencias de España, en este caso por el heroico militar del film, se podrá gracias a la imposición de su moral por medio de una regeneración o violencia lograr que la enfermedad liberal sea curada, aunque como toda enfermedad hay que vigilar que no se pueda reproducir de nuevo, como se podrá detectar a continuación.

¿Cuál es la influencia de esta película sobre el resto de la producción de los años 40? Si abordamos el género dramático, al que pertenecía la película de Sáenz de Heredia, se podría resumir en dos hechos: las ambientaciones decimonónicas y la crítica moralista a sus clases dirigentes, ambos factores son en realidad complementarios, tal como se pudo ver en *Raza*. Estos rasgos se concretan en las denominadas por parte de la historiografía como adaptaciones de obras literarias decimonónicas, sin embargo más allá de este rasgo estos films lo que esconden al nivel ideológico es volver al origen de la decadencia del país: la Restauración que es el momento en que el liberalismo se contagia a las clases dirigentes y burguesas, que se las exponen, siguiendo los mecanismos del género, como decadentes y más interesadas en poder tener el máximo nivel de poder personal u obtener sus rechazables deseos que dirigir con mano firme los destinos de la patria.

La película que supone el verdadero arranque de esta producción fue *El Clavo*, basado en un relato breve del por aquel entonces liberal Pedro Antonio de Alarcón,⁶ dirigida por Rafael Gil y que narra como un juez descubre que una mujer perteneciente a una clase alta ha cometido un asesinato durante la Restauración, aunque con cierta justificación, al estar presionada por un enrique-

cido emigrante, no es raro que se adaptase una obra perteneciente a un personaje que pertenecía al liberalismo, sino que se utiliza aquellos materiales convenientes, ambientación decimonónica sobre todo para aplicar su ideología de una manera libre; sin embargo sería con *el Escándalo* cuando se establece de un modo más explícito estos caracteres antiliberales, al hablar del primer adulterio femenino dentro del cine del régimen, producido de nuevo por miembros de la alta sociedad española del siglo XIX.⁷

Esta producción tiende a anteponer a un personaje que simbolice aspectos positivos de la mentalidad del régimen, como el militar de *Raza* con otros que representen la decadencia del país, familias de clase burguesa y como mediante la buena influencia del primero acaba depurando a los segundos, aunque siempre tras sufrir el castigo de la muerte. Sin embargo desde *El Escándalo* empiezan a producirse una serie de contradicciones dentro del propio régimen que demuestra que este discurso no es tan sencillo como parece, ya que el film a pesar de ser dirigido por el propio Sáenz de Heredia, tuvo que afrontar una serie de críticas, provenientes sobre todo de la iglesia que recelaban de permitir este «atrevimiento» y aquí es donde surge la contradicción ya que por un lado hay que condenar todo la experiencia liberal y sobre todo demonizarla para demostrar su carácter perverso, de ahí que estos burgueses tenían que tener unas actitudes contrarias a la moral, sin embargo si se acentuaba excesivamente este rasgo se corría el peligro de que provocase un rechazo por parte del dogmático moralismo del franquismo, de manera que había que afrontar un equilibrio que se podía romper en cualquier momento y esto sucedió con el siguiente film que vamos a comentar.

La Fe, dirigida por Rafael Gil era otro producto antiliberal que volvía a cargar las tintas sobre una familia burguesa que iba de camino a la decadencia sobre todo por un familiar ateo y una hija que empezaba a sentirse atraída por el protagonista: un esforzado sacerdote que trata de llevarlos por el buen camino. La película refleja todas las tendencias anteriormente citadas: familia burguesa pro-liberal que al final son recuperados por un representante de las esencias patrias: el sacerdote, que finalmente los salva, aunque para ello tengan que pagar con el precio de una muerte purificadora, acto interpretado en este caso casi como un producto del destino divino al producirse de manera accidentada, en este caso por el descarrilamiento de un tren, como se puede apreciar el carácter negativo de la violencia no es ejecutado por el protagonista, tal como sucedía en *Raza*.⁸

El problema surge por el hecho de que estos «atrevimientos» son considerados como excesivos por parte de la jerarquía eclesiásticas y algunos de sus miembros incluso exigieron la retirada de la película, este suceso en teoría tendría que haber limitado el desarrollo de este cine, sin embargo continuó hasta entrados los años 50 y más que desaparecer en esta década lo que hace en realidad es transformarse, ya que su proliferación en los años 40, supuso el 15%⁹ de la producción total, provocó su saturación y que finalmente el filón tuviera que cambiar

para adaptarse a los cambios del público que en los años 50 se convertiría en el denominado cine de culpes, cuyo principal exponente fue *El último cuplé*, dirigida por Juan de Orduña y protagonizada por Sara Montiel¹⁰ y que mantenía tanto su ambientación decimonónica y su crítica moralista a la clase burguesa, por medio de la historia narrada; en consecuencia se mantiene en buena medida la ideología franquista a la hora de explicar los males del país, pero conjugado con una serie de factores que atraieran al público, tanto en las canciones como en el carisma de la actriz. El resultado es la fusión de las imposiciones franquista junto al mantenimiento de una política de géneros necesaria para que hubiese el imprescindible éxito de taquilla.

¿Cuál es la influencia de esta película sobre el resto de la producción de los años 40? En primer lugar una fuerte limitación y a veces incluso desaparición de aquellos géneros con un marcado acento en el protagonismo en las clases populares, siendo los más castigados el folclórico andaluz y sobre todos las zarzuelas que casi fueron eliminadas y nunca volverían a ser el subgénero cuantitativo de la etapa republicana, el cine folclórico le sucedió algo parecido aunque con una evolución distinta como se podrá ver a continuación, en concreto de suponer más de un 15% en la etapa republicana se hundió a menos de un 5% en los años 40, e incluso en los primeros años la censura prohibió guiones al abordar esta temática.¹¹

Esta tendencia hay que relacionarla con la mala visión de diversos sectores del franquismo, básicamente los falangistas, que veían a estos géneros como un reflejo de una España que ellos no deseaban, de bandoleros y gitanos muy poco disciplinados y sobre todo escasamente raciales, la existencia de unas clases populares sin estar dirigidas desde las «jerarquías naturales» no era apropiado como reflejo de la Nueva España y en consecuencia debía ser eliminado en la medida de lo posible¹².

Los años 50 suponen en cierta medida una evolución del cine español más ligado a las estructuras franquistas, por un lado se produce un gran desarrollo del cine religioso, con algunos antecedentes como *Forja de almas*, dirigida por Eusebio Fernández Ardavín,¹³ o *la mies es mucha*, de José Luis Sáenz de Heredia, el primero de ellos curiosamente impulsado por sectores falangistas, lo que puede poner en duda la teoría de una diferenciación entre un proyecto cultural falangista y otro católico; sin embargo el film que supone el verdadero arranque de este ciclo fue sin duda *Balarrasa*, producida y dirigida por dos personalidades ligadas al falangismo: Vicente Escrivá y José Antonio Nieves Conde.

El film cuenta de nuevo el proceso de depuración de una familia burguesa que de nuevo se encuentra bajo la influencia de un modo de vida incorrecto para la mentalidad franquista, en este caso el centro de la corrupción se encuentra en un extranjero que se dedica al mercado negro internacional y que utiliza a la familia española como medio para sus actividades fraudulentas; esta vez quien represen-

ta al salvador es un sacerdote, que anteriormente fue un jueguista militar durante la Guerra Civil, pero que la muerte de un compañero le hace recapacitar e ir por el buen camino. Tradicionalmente se ha tendido a interpretar como una representación de la evolución de la dictadura franquista, desde su visión más militarizada-falangista, hacia una tendencia que culminaría con el nacionalcatolicismo; sin embargo más bien habría que interpretarlo desde una visión de regeneración moral de un protagonista por medio de la experiencia violenta, que de nuevo tiene un aspecto «positivo» para el franquismo, pero negativo por parte de los republicano, al ser de nuevo ello quienes cometen el acto en sí mismo.¹⁴, situación que se repite en la parte final del film, en este caso por medio de accidente que sufre el contrabandista extranjero y una de los familiares del film.

La película insignia del cine religioso fue sin duda *Marcelino pan y vino* dirigida por Ladislao Vajda, tanto por su gran éxito comercial como una fama que se ha mantenido mucho más elevada que otros éxitos parecidos, a ello se debe en buena medida a la labor de su director uno de los más destacados de los años 50 y la actuación del niño actor Pablito Calvo; el film curiosamente no fue producido por ninguna productora relacionada con sectores del catolicismo español, fue la empresa Chamartín la encargada de producir el film, en cierta medida una paradoja, al mismo tiempo el film se basa en un relato corto de un, de nuevo, falangista, en este caso el periodista José María Sánchez Silva.

El film se ha tendido a considerar dentro de la tendencia de cine religioso, al mismo tiempo que se incluye dentro de la tendencia de cine con niño, sin embargo por su ambientación histórica y la caracterización de ciertos personajes entronca igualmente dentro del cine histórico de los años 40, aunque sea en una etapa más temprana, las primeras décadas del siglo XIX. De nuevo nos encontramos en la etapa decimonónica y de nuevo nos encontramos con un personaje moralmente negativo, es el caso del segundo alcalde del pueblo, caracterizado como un personaje violento y peligroso, que desea adoptar al niño para tener más mano de obra barata en su forja, en su trabajo como herrero, fijémonos que no hace un trabajo agrícola sino de tipo más industrial, con lo que se convierte más en un personaje urbano que rural; su evolución de nuevo es el de la regeneración moral, producida por la muerte del niño, representado magníficamente en el film mediante un plano cenital que lo muestra junto a su mujer en un principio en dirección contraria respecto al resto de la población que quiere acudir al monasterio para posteriormente cambiar de decisión y unirse al resto de la gente.¹⁵

Desde los años 50 empieza a producirse una serie de cambios dentro del cine español a nivel ideológico, siendo 1951 el punto de arranque con el estreno de dos films que representan dos expresiones distintas de una problemática común: son *Surcos* y *Esa pareja feliz*, dirigida la primera por José Antonio Nieves Conde y la segunda por los directores Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga en su debut profesional; ambos films intentan plantear problemas contemporáneos de las

clases bajas urbanas del país, sin embargo y como se verá a continuación desde prismas bastante diferentes.

En *Surcos* se aborda la cuestión de la emigración y su asimilación en la gran ciudad, sin embargo si se estudia con más detalle se puede detectar que en cierta medida la experiencia de los campesinos es más bien una excusa de tipo argumental para hacer un sórdido retrato del mundo de la ciudad, pero no desde una perspectiva de enfrentamiento entre mundo urbano y el rural, sino en concreto la oposición entre la bondadosa mentalidad de los campesinos, en contra de la degenerada cultura de las clases urbanas, representadas por el otra vez burgués-estraperlista Chamberlain, que se convertirá en el foco de corrupción.¹⁶ y afectará en concreto a los hijos, los más vulnerables a esta tendencia, uno de ellos se dedicará al mercado negro y morirá por ello y la hija acabará debido al influjo del estraperlista ejerciendo la prostitución. La solución es abandonar la ciudad como única vía de regeneración final.

La película supuso el punto de inflexión en las contradicciones de la propia mentalidad franquista, provocando un fuerte revuelo de nuevo dentro de los sectores eclesiásticos, sin embargo el film mantiene un componente franquista muy evidente a la hora de explicar la problemática social representada por un burgués que gracias a su maldad es capaz de destruir todos los buenos referentes morales del campesinado y en consecuencia es el causante final de que la inmoralidad se desarrolle en el mundo urbano, no es por un carácter territorial, sino que es social. La diferencia respecto al cine anterior es por un lado que tenga un carácter contemporáneo, de ahí que afectase al propio régimen, pero sobre todo que no haya ninguna clase de depuración en el origen de la corrupción, sino todo lo contrario: Chamberlain sale completamente librado de esta situación y la depuración se limita a la familia de campesinos que de nuevo tienen que sufrir la violencia como única firma de salvación.¹⁷ El otro problema consistía que las clases populares se podían corromper, este factor se podía aceptar durante la etapa republicana, pero nunca en los años franquistas, ya que en teoría con la Guerra Civil la corrupción había desaparecido entre ellos;¹⁸ sin embargo y a pesar de las presiones de algunos sectores eclesiásticos el film fue declarado de Interés Nacional y los sectores falangistas ligados a la revista *Primer Plano* apoyaron plenamente al film.

Esa pareja feliz supone el comienzo de intentar hacer un cine verdaderamente rupturista, en la medida en que se cuenta los problemas de una joven pareja madrileña, pero sin basarlos en razones de moralidad, sino en unos hechos más objetivos, como los problemas a la hora de tener un trabajo digno, pero sobre todo en que se establece la necesidad de afrontar los retos de la vida y no refugiarnos en una falsa promesa de felicidad, representada por el concurso radiofónico. El resultado fue un serio encontronazo con la censura que no le debió de gustar nada que empezasen a surgir una problemática social sin que no un pérfido personaje responsable de todo ello, al que echarles las culpas.¹⁹

Los problemas con la censura limitó el éxito comercial del film y obligaron a los dos directores a cambiar de rumbo: no se puede hablar de los problemas de las clases bajas por los efectos que tendría para la censura, tal como sucedió con *Surcos*, y la solución solo podía ser una: hacer crítica social utilizando a las clases dirigentes como objetivo de atención; este factor ya se detecta con *Bienvenido Mister Marshall* al estar protagonizado por las denominadas «fuerzas vivas del país», pero es sobre todo con Bardem y sus films más famosos, *Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*, en donde esta vía se explora de una manera mucho más explícita, aunque Berlanga también los utilizase en su cruel retrato de la burguesía provinciana que es *Plácido*, entre otras muchas cosas.²⁰

La evolución de ambos autores tiende a demostrar que estuvieron en buena medida obligados a tener que remarcar los aspectos éticos de las clases dirigentes del país como única fórmula válida de hacer sus obras, al mismo tiempo de poder sortear a la censura, ya que los censores podrían interpretar desde una perspectiva más moralista el contenido de sus films. De este modo se entiende mejor la visión dual que se ha tenido muchas veces de las obras de Bardem y Berlanga, que a tienen problemas con la censura pero tendieron a estar bien valoradas a la hora de obtener subvenciones y ayudas e incluso se tendía a apoyarlas en las proyecciones de festivales internacionales.²¹ Este visión era falsa ya que el cine más disidente rompe con esa tendencia, pero al hablar de aspectos éticos y sobre todo poder interpretar a las clases bajas como personajes sometidos por la burguesía, se aprecia tanto en *Muerte de un ciclista* como *Plácido*, la interpretación por parte de la censura podía ser favorable, solo así es posible que el film de Berlanga fuese bien visto por algunos sectores del régimen.²²

Esta situación tan aparentemente contradictoria lo que en realidad refleja una de las principales características de la mentalidad franquista: el irracionalismo, en este caso motivado en la obsesión de querer crear una «cultura nacional» que fuese conocida a nivel internacional, aspecto que forma parte de la visión propagandística que tenía el franquismo de la cultura, no interesa crearla por si misma sino como prueba de la supuesta grandeza del país alcanzada con la dictadura. Sin embargo los únicos autores capaces de tener una cierta presencia en festivales internacionales son quienes más directamente rechazan a la dictadura, de ahí surge lo irracional; en consecuencia la dictadura intenta «aprovecharse» del talento de estos autores, pero debiendo utilizar a la censura para tratar de evitar vanamente la carga crítica de dichos films.

Este intento de cuadratura del círculo era tan frágil que pronto debían surgir las primeras complicaciones. El primer encontronazo serio fue *Los Jueves milagro* de Berlanga por su muy negativa visión de la religión católica, vista en la primera parte del film como una forma de poder aprovecharse económicamente de la incredulidad de los creyentes; la censura obligó a que el director hiciese en la segunda parte un giro argumental que hiciese demostrar la existencia de los mi-

lagros, ya que una cosa era poder ver la existencia de estafadores, encarnados de nuevo en sectores acomodados y otra muy distinta poner en cuestión la valía del cristianismo.²³

El siguiente film que provocó choques fue sin duda el *Inquilino*, dirigido por un Nieves Conde cada vez más desencantado de la política franquista y en el que denunciaba un tema tan actual como las dificultades a la hora de acceder a una vivienda digna; su denuncia de una nula política sobre la vivienda despertó las iras de un Ministerio de Vivienda, controlado por el influyente falangista José Luis de Arrese que finalmente hizo que se retirase el film de circulación a pesar de los cambios impuestos por la censura, que con este film supone una mayor ruptura respecto a la visiones oficiales del franquismo.²⁴ Pero es con *Viridiana* cuando las contradicciones internas del régimen llegan a su nivel máximo.

La obra de Luis Buñuel supuso un intento de adoptar al autor de Calanda dentro del cine español, como elemento propagandístico para intentar demostrar la supuesta normalidad del país, pero al mismo tiempo hay que tener en cuenta que una de las obsesiones del cine de Buñuel era analizar las deficiencias de la clase burguesa desde una perspectiva ética y moral, en relación con su otra gran obsesión: el cristianismo, *Viridiana* mantiene estos componentes y son necesarios incluirlos para explicar como la censura pudo aceptar tanto el guión como su rodaje y que incluso pudiera ir al Festival de Cannes y que tuviera que ser el Vaticano el que provocase el escándalo y que se pudiera evidenciar la bomba que suponía su obra para la moralidad franquista.²⁵

El último ejemplo es sin duda *El Verdugo*, que en cierta medida es un contra-modelo ideológico de *Surcos*, en ambos film se trata los problemas de sectores humildes de la sociedad española y como el medio en que viven los degradan, sin embargo en el film de Berlanga lo que hay es un feroz retrato de las instituciones sociales, familia, estado, incluso la pobreza, como causantes de esta situación y no echando las responsabilidades a personajes inmorales como sucedía en el film de Nieves Conde, Berlanga demuestra que no tiene por que existir ningún personaje especialmente negativo, sino que es más bien el modelo social el que reprime y destruye. La censura dejó pasar a este film, en cierta medida gracias al prestigio internacional del director, sin embargo su estreno en Venecia levantó las iras de otros sectores del franquismo, con Alfredo Sánchez Bella a la cabeza, que rápidamente se dieron cuenta de la carga de profundidad que tenía el film.²⁶

Sin embargo las transformaciones no afectan únicamente al cine más disidente o con mayor nivel artístico, sino que abarca igualmente a los géneros más populares, con una tendencia hacia la recuperación de una comedia de tintes más populares, sobre todo la comedia picaresca representada por actores como Tony Leblanc en films como *Historias de la radio* o *los mandantes*; o el resurgimiento del cine folclórico, esta vez protagonizado por nuevas estrellas de la música andaluza como Lola Flores o Carmen Sevilla, en la etapa de 1951-1955 el cine

folclórico vuelve a representar porcentajes del cine total producidos parecidos a la etapa republicana²⁷; al mismo tiempo muchas de estas producciones sufrieron una clara transformación al ligarse con la guerra de la independencia y establecerse sobre todo a los bandoleros como defensores del país frente a la invasión francesa, sin embargo esta evolución no debió de ser suficiente para la censura franquista, puesto que solamente un film folclórico en los años 50, *Un caballero andaluz*, obtuvo la categoría de Interés Nacional, la máxima distinción que se le daba a un film a la hora de obtener una subvención estatal.²⁸

Sin embargo esta tendencia duró relativamente poco tiempo, desde mitad de los años 50 se desarrolla la comedia desarrollista, liderada por la productora Agata Films controlada por José Luis Dibildos, protagonizado de nuevo por sectores acomodados, en este caso las emergentes clases medias españolas; al mismo tiempo con la aparición del desarrollismo el cine folclórico sufrió una fuerte evolución convirtiéndose en la práctica en un cine ambientado en lugares «modernos» ligados al turismo, como representación del avance económico del país, pero que mantiene las tradiciones culturales y mentales, siendo las películas protagonizadas por el famoso cantante Manolo Escobar quien mejor representa esta tendencia de esta tendencia, ya desde los años 60, aspecto que ya se sale del ámbito cronológico propuesto en la comunicación²⁹.

Una vez realizado este somero repaso en la evolución del cine español ¿qué podemos deducir de este aparente embrollo repleto mas de irrationalidades que de contradicciones, como normalmente se suele decir, y que se puede deducir finalmente?

- 1) El cine es ante todo y en primer lugar propaganda que tiene como objetivo de mantiene la teórica regeneración tras la Guerra Civil, al enseñar a los españoles de los peligros del liberalismo y sus consecuencia; desde este punto de vista tan subjetivo, y que demuestra la visión tan infantilizada que tenía el franquismo de su propia sociedad, se pensaba que una vez eliminado la enfermedad liberal simplemente con la propaganda volvería la «verdadera España» del siglo de oro, adaptada al siglo XX.
- 2) Los melodramas decimonónicos se convirtieron en un modelo de cine antiliberal y jerárquico, exponiendo el proceso de corrupción de las clases dirigentes y como solo mediante el retorno a las esencias patrias, representada por el protagonista del film el país podía tener posibilidades de salvación; Las clase bajas quedan marginadas como componente autónomo dentro de este proceso, ya que se debe imponer una visión jerárquica de la sociedad, en consecuencia la corrupción se produce en primer lugar en la burguesía decimonónica y solo se permite aceptar su contagio a las clases populares durante los años republicanos. El principal resultado fue una elitización en los protagonistas en el cine español de los años 40, de

las comedias de teléfonos blancos a las decadentes clases dirigentes en las adaptaciones literarias ambientadas en el siglo XIX, todo ello en relación con los componentes jerárquicos de la mentalidad franquista. Sin embargo el resultado no fue nunca completo, es más tiende a ser menos ejemplar con el trascurso de los años para diversos sectores franquistas, para los católicos debido a ciertos excesos morales, la *Fé* o *Surcos* serían buenos ejemplos, para los falangistas que el cine histórico cada vez les convence menos con el paso de los años, en buena medida por su bajo nivel artístico.

- 3) la disidencia tuvo que aceptar de un modo implícito una serie de normas que a pesar de no estar escritas por ninguna legislación si que existían, se vieron obligados a seguir como principal vía de crítica social, el análisis de la clase burguesa desde sus componentes ético-sociales y viendo a las clases populares desde una perspectiva de indefensión ante la actuación de los primeros, o al menos que los censores lo pudiesen interpretar así . pero al mismo tiempo fueron capaces de superar estas limitaciones; el hecho de la dictadura los tolerase no significa que tuviesen alguna clase a afinidad ideológica, es más bien producto de una irracional mentalidad que en su obsesión de demostrar al mundo su «arte nacional» tuvieron que confiarlo en los sectores más rupturistas, al ser ellos casi los únicos en obtener un reconocimiento internacional. Esta contradicción nunca se resolvió y explica hechos tan aparentemente absurdos como el que Luis Buñuel pudiese hacer *Tristana*, a pesar del escándalo de *Viridiana*, sin que el director nunca diese muestras de arrepentimiento público, factor imprescindible para que un autor considerado como negativo pudiese volver a hacer cine en países con regímenes dictatoriales.
- 4) Sin embargo pronto surgirá el como tener que equilibrar la posible crítica a la burguesía con el mantenimiento de la rígida moral del régimen y los escándalos en un momento u otro tenían que surgir; sin embargo curiosamente quienes lo crearon no fueron tanto la censura, que tendía a ser más discreto por su burocratismo, sino personalidades no ligadas a la burocracia cinematográfica, desde arzobispo de Sevilla que condenó *la Fe* hasta el Sánchez Bella del *Verdugo*, pasando por el Vaticano con *Viridiana* o el Ministerio de Vivienda con el *Inquilino*; este aspecto refleja en buena medida la inocencia de una censura que creía verdaderamente que controlaba al cine español, el que sea sectores ajenos a ellos el que hagan sacar a la luz la realidad demuestra en buena medida la propia irracionalidad de un proyecto a la hora de querer crear una cinematografía «nacional».

Bajo esta situación se llega a los años 60, con una serie de transformaciones que hará complicar aún más el difícil equilibrio, sobre todo por la aparición de nuevas generaciones dentro del cine español que cada vez disienten más de las

estructuras franquistas; aunque sea también el último y desesperado intento del franquismo de intentar integrar al cine español en una visión más favorable a sus intereses, ligado a la política del nuevo Director de la DGCT José María García Escudero y a la aparición del Nuevo Cine Español, desde 1962, sin embargo este es un tema para otra investigación.

NOTAS

- 1 Tal vez el mejor ejemplo fue la tesis doctoral de Román Gubern, una versión ampliada de un trabajo compartido con Doménec Font en GUBERN R, y FONT, D: *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1976.
- 2 una de las excepciones es sin duda la obra de Emeterio Díez Puertas, el cual integra las estructuras cinematográficas dentro de la Historia Contemporánea de España, un buen ejemplo en DÍEZ PUERTAS, E.: *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Laertes, Barcelona, 2002.
- 3 GUBERN, R.: *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1979)*, Barcelona, Península, 1981. pp. 17-22.
- 4 Un estudio sobre *Raza* REIG TAPIA, A.: <La autoimagen de Franco: la estética de la raza y el imperio>, en *Archivos de la filmoteca*, Valencia, ediciones de la Filmoteca, número 42-43, vol I. pp. 97-121.
- 5 Esta visión de la violencia purificadora fue muy asumida por los dirigentes militares franquistas durante la Guerra Civil, ejemplos recogidos en RICHARDS, M.: *Un tiempo de silencio. La Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 1999. pp 49-64
- 6 Un interesante estudio sobre todo por las transformaciones al adaptar la novela en GONZÁLEZ, F.: <El Clavo, de Rafael Gil, en la búsqueda de un nuevo modelo para el cine español>, en *Archivos de la filmoteca*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, número 45. pp.75-93.
- 7 Aunque esto en cierta medida es falso ya que hubo otro adulterio en un film anterior a este, en concreto es *Un alto en el camino*, producción de 1941 el primer film en plantearlo, sin embargo pasó desapercibido al ser el adulterio masculino y no femenino que era lo que realmente hacía enfadar a la mentalidad más conservadora, datos extraídos de HUESO, A.L.: *Catálogo de cine español: Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998, p. 38.
- 8 GUBERN, R.: *La censura...* op. Cit. p. 102.
- 9 Datos extraídos de HUESO, A. L.: *Catálogo del cine español...* op. Cit. pp. 562-563.
- 10 HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993. pp. 187-188.
- 11 Datos extraídos de VV AA.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 156 y 230, al mismo tiempo ha sido constatado la bajada de producción de cine folclórico andaluz por CASTRO DE PAZ, J.L.: *Un cinema berido: los turbios años 40 en la cinematografía española (1939-1950)*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 68-69, la prohibición de guiones sobre cine folclórico se basa en DIEZ AÑOVER, R.: *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990. pp. 498.
- 12 Un buen ejemplo de esta visión está en diversos artículos de la revista Primer Plano, destacando Alerta contra la españolada en Primer Plano, Madrid, Prensa del Movimiento, número 137, p. 1.
- 13 Un buen estudio sobre Forja de almas y sus influencias falangistas en ESTIVILL, J.: <Forja de almas, Un reflejo de la sociedad española de posguerra>, en *Archivos de la filmoteca*, Valencia,

- Generalitat valenciana número, pp. 9-23.
- 14 Un buen estudio sobre cine religioso en los años 50 en MARTÍNEZ BRETÓN: *Influencia de la iglesia católica en la cinematografía española: 1951-1962*. Madrid, el Autor, 1988.
 - 15 PEREZ PERUCHA, J.: *Antología crítica del cine español: flor en la sombra*, Madrid, Cátedra. 1997. pp. 355-357.
 - 16 El que el personaje más negativo se llame igual que el famoso político inglés no es nada casual, sino la tendencia típicamente franquista de ver los peligros que acechan del exterior.
 - 17 MARTÍNEZ BRETÓN: *Influencia de la iglesia católica...* Op. Cit. pp. 77-78.
 - 18 VV AA.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 247-248.
 - 19 GUBERN, R.: *La censura...* Op. Cit. p. 104.
 - 20 Debería ser un factor a tener en cuenta a la hora de explicar porque no se pudo hacer un neorrealismo a la española.
 - 21 CERÓN, J.F.: <El cine de Juan Antonio Bardem y las contradicciones del régimen franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica> en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En Internet.
 - 22 GOMEZ TELLO, J.L.: *Crítica a Plácido, en Primer Plano...* Op. Cit. p. 22 aunque el crítico achacase ser un film sin apenas esperanzas.
 - 23 HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo...* Op. Cit. pp. 329-331.
 - 24 Es curioso comprobar que fuese un ministerio controlado por los falangista el que hiciese casi hundir la carrera de Nieves Conde, aspecto que demuestra las divisiones internas que en la década de los 50 empezaban a ser ya evidentes y que se confirmarían en los años sucesivos, para más información del film consultar PEREZ PERUCHA, J.: *Antología crítica del cine español...* Op. Cit. pp. 427-429.
 - 25 SALVADOR, A.: <El caso Viridiana>, en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia Generalitat valenciana, número 47, pp. 22-37.
 - 26 Un ejemplo del enfado de Sánchez Bella lo reprodujo Román Gubern en GUBERN ROMÁN: *La censura...* op. Cit. pp. 217-224.
 - 27 Datos extraídos de Equipo cartelera Turia, *Cine español: cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974. pp. 182-187.
 - 28 HEREDERO, C.F.: *Las huellas del tiempo...* Op. Cit. pp. 260-265
 - 29 HEREDERO, C.F.: *ibidem...* Op. Cit. pp. 235-251